

جمال واكيم، زياد أبو عبسي، غازي عبد الباقي، كمال حمدان، نادر سراج

ندوة: زياد الرحباني، أعماله وزمانه

إدارة: پيار أبي صعب
تحرير: يسري الأمير

المحور الأول: طبيبُ الواقع اللبنانيّ أمْ مريضُه؟

پيار أبي صعب: أهلاً بكم إلى ندوة الآداب، التي هي جزءٌ من ملفٍّ بقسمين حول زياد الرحباني. لقد رأينا أنّ مشاركة كلٍّ منكم ـ من زاوية اختصاصه وموقعه ـ ستغْني الملفَّ وتضفي عليه أبعادًا قد تختلف ممّا قد تبْلغه الدراساتُ المختصّة. أبدأ أولاً بسؤال عن علاقة زياد بالواقع اللبنانيّ. فإذا كان زياد قد استطاع أن يرصد ـ بأسلوبه الساخر ـ الكثيرَ من الظواهر والعيوب الموجودة في هذا الواقع، فهل يمْكن اعتبارُه طبيبًا له؟

كمال حمدان: في رأيي أنّ زياد ظاهرة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبنية السياسيّة والاجتماعيّة التي كانت سائدةً في السبعينيّات، ولاسيّما في نصفها الأوّل، حيث كانت إطلالتُه الكبرى الأولى في **نزل السرور**.

فعلى المستوى السياسيّ، شهدتْ تلك الفترة نهوضَ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، فكرةً وواقعًا، واكتسابَها بالتحديد بعدًا مدنيًا على مستوى الحياة الثقافيّة والحركاتِ الاحتجاجيّة (من أساتذةٍ وطلاّبٍ وشبابٍ وعمّال...)، وانفتاحَ المناطق بعضها على بعض. وقد شهدتْ حقبةُ ما قبل الحرب الأهليّة غنًى في النضالات الديمقراطيّة العامّة، بالتزامن مع استنفاد مفاعيل المرحلة الشهابيّة، بما فيها من سيطرةٍ للأجهزة الأمنيّة على الدولة. وفي معرض الخروج من تلك المرحلة كان الأمرُ أشبهَ بإعادة البحث عن الذات وتحديدِ «الهويّة،» وذلك بعد هزيمة ١٩٦٧ وما رافقها من نسفٍ لقناعاتٍ كانت راسخةً آنذاك لدى أجيالٍ من اللبنانيين.

أمّا من الناحية الاقتصاديّة ـ الاجتماعيّة فقد تميّزتْ تلك الحقبة بحركةِ تمدينٍ واسعةٍ بلغتْ ذروتَها في أوائل السبعينيّات، ولاسيّما في منطقة بيروت ومحيطها التي استقطبتْ هجراتٍ داخليّةً واسعةً من مناطق الريف والأطراف. وارتبط ذلك بانتشارٍ كثيفٍ للطبقة الوسطى اللبنانيّة، التي كان الفردُ جوهرَها، وبحقّه في تثمير طاقاته في الحياة والعمل. واذا كانت الميجانا والعتابا والموضوعات التي تمجّد حبّ الوطنَ والمجتمعَ القرويّ وقيمَه قد انتشرتْ في وقتٍ كان فيه معظمُ سكّان لبنان يعيشون في مناطق ريفيّةٍ أو يغلب عليها الطابعُ الريفيّ، فإنّ ما استجدّ من تحوّلاتٍ اقتصاديّةٍ واجتماعيّةٍ في الستينيّات والسبعينيّات قد أوجد آليّاتِ عيشٍ وتجمّعٍ وتفاعلٍ اجتماعيٍّ من نوعٍ آخر. فمع تطوّر حركة التمدين ـ لا بل التمدين الفجّ والعشوائيّ ـ اتجهت الأنماطُ المعيشيّةُ نحو التغيّر، ونشأتْ علاقاتُ عملٍ وسكنٍ جديدة، وساد العملُ المأجورُ على نطاقٍ واسع، بما في ذلك العملُ الصناعيّ. كما اتجهت الأسرُ نحو التشكّل كأسرٍ ـ نواةٍ تعيش في وحداتٍ سكنيّةٍ خاصّةٍ بها، بدلاً من العيش في أسرٍ ممتدّة.

ومع هذا النزوح الكبير باتّجاه العاصمة والضواحي، ومع تعزّز وزن الطبقة الوسطى والعمل المأجور، اتجهت الأزمةُ الاجتماعيّةُ نحو التفاقم واكتساب سماتٍ معقّدة، في أجواء لا تخلو من المواجهة والتصادم. وعلى سبيل المثال حصلتْ في النصف الأوّل من السبعينيّات ثلاثةُ إضراباتٍ عمّاليّةٍ كبيرةٍ قادتها الحركةُ النقابيّة التي كانت مستقلّةً آنذاك، بينما لم يشهدْ لبنانُ في ربع قرن سابق (بين عاميْ ١٩٤٦ و١٩٧٠) سوى إضرابٍ عمّاليٍّ واحد! هذه التبدّلات العاصفة غيّرتْ أحوالَ البنية الطبقيّة والسياسيّة الاجتماعيّة للبنان، وانعكستْ في أشكال التعبير الاجتماعيّ والفني الذي كان زياد من روّاده الأساسيين في تلك المرحلة.

زياد أبو عبسي: د. حمدان رصد انعكاسَ الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ على بدايات زياد. ولكنْ، على صحّة هذا التحليل، فإنّ زيادًا لم يَشغلْ بالَه بكلّ هذه الوقائع! زياد «شاطر» في نقل المُعادل الشعوريّ لتجربةٍ إنسانيّة: فهو يختار الشخصيّةَ ويضعها في مكانٍ ما، ومن هناك «يغْزل» منها مسرحيّةً انطلاقًا من تفاعل تلك الشخصيّة مع محيطها. في **سهريّة** رصد مقاومةَ المواهب الجديدة ومحاولة قمعها. وفي **نزل السرور** اعتمد على حادثة «بنك أوف أميركا» التي نفّذتها المنظّمةُ الشيوعيّةُ العربيّة، فوضع الشخصيّات في نزْل، وانتهى الموقفُ الثوريّ بـ «تدبير» امرأةٍ للثائر وهربِ الجميع؛ لكنْ يبقى البيانُ الإنسانيُّ الكبير في حوارات عبّاس وفهد: «وحدو الموت بيستقبلو ببلاش...» على أنّ هذا الموقف يضيع ربّما بسبب شعور الثائر بالحرمان الجنسيّ، وهو ليس بالأمر الذي يحبّه زياد لكنّه يكتبه، والناسُ تذهب إلى الضحك سريعًا وتنسى المشكلةَ الأساسَ في المسرحيّة.

هذه طبعًا ليست الطريقة المثلى لمعالجة الأمور، لكنّ زيادًا لم يجد أفضلَ منها ليقول ما يريد. وهو يقدر على ذلك لأنّه ذكيّ، ولأنه قارئٌ متبحّرٌ في أعمال فرويد ويونغ وأدلر وغيرها من الأعمال التي لا نراها لكنّها تفْعل في أعماله فعلَها.

غير أنّ عليّ أن أتوقّف عند فكرةٍ مهمّة، وهي أنّ زيادًا هو الأكثرُ التزامًا بمسرح الأخوين رحباني. فهو لم يرَ تلك الضيعةَ الرحبانيّة الجميلة، ولذلك راح يبحث عنها مناقشًا الواقعَ اللبنانيّ المعقّد. ونرى أصداءَ هذا البحث في مونولوجات الشخصيّات التي يكتبها، وفي تصوير بعض الحالات المسرحيّة التي ترجع إلى ما يحدث في الواقع. وعليه، فإنّ «أزمة» زياد هي أنّه لم يَرَ الضيعةَ التي رآها عاصي، ولو رآها لربما كتب عن أبو الزلف والميجانا، ولأكملَ مع «شمس المغارب» وغيرها (ولنجح في ذلك أيضًا).

أبي صعب: إذًا، إلى أيّ درجة تعتبر أنّه طبيبٌ للبيئة اللبنانيّة؟

أبو عبسي: زياد مريضُ البيئة اللبنانيّة، لا طبيبُها! تجد ذلك في التمرّد الدائم في شخصيّاته: على العائلة، وعلى المجتمع...

حمدان: عندما نقول إنّه «مريضُ البيئة اللبنانيّة،» فإنّ علينا ان نغوصَ في خلفيّة هذا القول بشكلٍ أعمق. فأنا أعتبر أنّ زيادًا هو أفضل مَنْ شخّص مشكلاتِ هذا النوع من النموّ الرأسماليّ المشوّه وما ينطوي عليه من معاناةٍ لشريحةٍ واسعةٍ من الناس. ففي أغنية «شو هالأيّام» مثلاً نسمع: «شو هالأيّام اللي وصلنالها/قال إنّو غني عمْ يعطي فقير/.../بيقولولك مِن عرَق جبينو طلّع مصاري ها الإنسان/طيّب كيف هيدا وكيف ملايينو؟/ولا مرّة شايفينو عرقان!/.../كلّ المصاري اللي مضبوبة/اللي ما بتنعدّ ولا بتنقاس/أصلها من جياب الناس مسحوبة/ولازمْ ترْجع عا جياب الناس!» إنّ هذه الأغنية تطرح، وإنْ ضمنًا، مجملَ المسائل المتعلّقة بمصادر تشكّل الدخل وتوزيعه، وبغياب سياسات إعادة التوزيع، وبنهب قوّة العمل، وبتفاقم التباينات الطبقيّة الحادة، وبالخلل بين الأجر الفعليّ وتكاليفِ المعيشة. هنا لا تعود الميجانا والعتابا ملائمتين للتعبير عن أحوال الناس الماديّة والمعنويّة المتحوّلة، بل تصبح الحاجة ملحّةً إلى إبراز صور فنيّة وغنائيّة أخرى تعْكس معاناةَ الناس وتوقَهم إلى التحرّر من أتون الاستغلال. في هذه الأغنية، وفي غيرها من الأغنيات، خاض زياد في تفاصيلَ لا نجدها عند الكثيرين من الفنّانين الذين عاصروه. ومن الواضح أنّ زيادا كان حاسمًا في التزامه بالمسألة الاجتماعيّة، وفي منحها وزنًا أكبرَ (نسبيّاً) في إنتاجه الفنيّ، وإنْ أضفى ـ في تعبيره عن ذلك ـ الكثيرَ من ألوان المزاجيّة والسخرية والمرارة والعبث. وربما كان هذا الالتزامُ أقوى من



واكيم، أبي صعب، أبو عبسي، حمدان، سراج، عبد الباقي.

التزامه بالمسائل القوميّة، بل من قضيّة المقاومة نفسها! فهمُّ زياد الأوّلُ كان يتركّز على تجسيد مشكلات الناس ومعاناتهم اليوميّة. وعبّر عن ذلك بأسلوبه الخاصّ، أسلوبِ «السهل الممتنع،» فبسّط صراعاتٍ مهمّةً وتفصيليّةً، وفكفكها، وجعلها في متناول الناس العاديّين. وفي هذا استطاع أن يَنقل، بأغنيةٍ أو جملةٍ مسرحيّةٍ أو بالـ «الاكلام» أحيانًا، قضايا صراعيّةً كبرى إلى حيّز النقاش المبسّط والعفويّ بين الناس. وهذا يُعدّ اختراقًا كبيرًا عجز عنه آخرون.

غازي عبد الباقي: لقد عبّر زياد عن البيئة الاجتماعيّة زمنَ الحرب، فأحسّ كثيرون بأنّ هناك مَن يعبِّر عن واقع يعيشونه ولا يقرأونه في الصحافة أو يشاهدونه في التلفزيونات. زياد قدّم الحياةَ اليوميّة بطريقةٍ سلسةٍ جعلتهم يروْن فيه «بوقَهم» المعبِّرَ عنهم. لا أعرف إنْ كان طبيبًا ويمتلك علاجات، لكنّ عمله كان ـ بمعنًى ما ـ توثيقيّاً، والناسُ ارتاحوا إليه.

أبو عبسي: يركّز زياد على الهواجس والأحلام التي لا نُفْصح عنها. وتلك أمورٌ مضحكة حين تُعلن على الخشبة.

واكيم: يستطيع المرءُ أن يدرس تاريخَ لبنان عبر دراسة مسرح الأخوين رحباني وزياد. بدأ الأخوان مع بروز الإذاعة اللبنانيّة، والمرحلة الذهبيّة من تاريخ الجمهوريّة اللبنانيّة في الخمسينيّات والستّينيّات، وما صاحبها من ازدهارٍ للبنوك ولقطاع الخدمات ولفكرة «لبنان سويسرا الشرق.» وكانوا أفضلَ من عبّر عن تلك المرحلة، وتحديدًا عن نظريّة «الضيعة اللبنانيّة» كما عند ميشال شيحا، وعن «العنفوان،» و«ما حدن بيركع...،» التي سَخِرَ منها زياد لاحقًا لأنّه لم يجد شيئًا من ذلك كلّه. لقد أراد زياد تلك الضيعةَ، وأراد ذلك الحلمَ، دون جدوى. ومن هنا كانت المرارةُ في التعبير عن الخيبة.

مسرحيّاتُ زياد الثلاث الأُوَل، **سهريّة ونزل السرور وبالنسبة لبكرا... شو؟**، كانت مرحلةً انتقاليّةً بين فكرة «لبنان المجد» الرحبانيّة من جهة، وفكرة «لبنان

الخيبة» الزياديّة. فمع أنّ الموهبة الجديدة تُقمع في **سهريّة**، إلاّ أنّ زيادًا كان ما يزال متأثّرًا بأهله وبالضيعة التي يبحث عنها مسرورًا، بل فكّر ـ على ما يُروى ـ بأن ينضمّ إلى حزب الكتائب آنذاك لأنّه أُعجب بالقبّعة والبذلة. أمّا في **نزل السرور**، فقد ظهر زياد الثوريّ، الذي أضاء على عيوب الثورة عبر شخصيّتيْ فهد وعبّاس، المناضليْن اللذين احتلاّ الفندق ثمّ سكنا بالرشوة، شأنَ كثيرٍ من الثوريين الذين باعوا ثورتهم بالمنصب أو الوظيفة. أما في **بالنسبة لبكرا... شو؟**، فنجد إنسانًا قادمًا من القرية ليعمل في فندق (لأنّ البلد كلّه بات كالفندق)، ثمّ تساهل عن «توظيف» زوجته عند مع مَن يدفع لها أكثر (كحال البلد نفسه).

غير أننا مع **شي فاشل** (١٩٨٣)، التي عُرضتْ في عزّ الحرب، اختفت القريةُ عن بكرة أبيها، واختفت المدينةُ أيضًا... بل اختفى البلدُ بأسره! لقد فرح الناسُ آنذاك بموقفه الساخر من عائلته، لكنّني أراه في الحقيقة تتمّةً لها: فإذا كانت **بترا** آخرَ مسرحيّةٍ ناجحةٍ للرحابنة الأهل، بينما فشلت **الربيع السابع** (١٩٨١)، واحتفى الناسُ بـ **صيف ٨٤٠** لمنصور الرحباني (١٩٨٧) بسببٍ من محض حنينٍ إلى مرحلة ما قبل الحرب، فقد أنهى زياد الصيغة الإيديولوجيّة الرحبانيّة في **شي فاشل**، وصارت الحربُ داخل الضيعة نفسها. لقد أنكرتْ هذه المسرحيّةُ دخولَ «الغريب» على حياة اللبنانيين «الهانئة،» وذكّرتْ بأنّ المشكلة فينا نحن، ولا علاقة للغريب بها. أما في مسرحيّتيْ زياد الأخيرتين بعد الحرب، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** و**لولا فسحة الأمل**، فتظهر المدينة بيروت بكلّ الضوضاء والفوضى المطلقة، ونَشْهد الناسَ يتركون المدينة، والضابطَ يبقى وحيدًا، ويُغلق المشهدُ على أغنيةٍ لفيروز تنشدها مغنّيةٌ تركيّة!

أكرّر أنّ دراسة التجربة الرحبانيّة تسمح بدراسة تاريخ لبنان: عبر نجاحات الرحابنة ومن ثمّ فشلهم، وعبر أعمال زياد. سُئل مروان محفوظ ذاتَ مرّةٍ لِمَ لمْ يتابع العملَ مع زياد، فأجاب: «لأنّ زياد تغيّر.» أنا لا أرى أنّه «تغيّر» بقدْر ما أرى أنّه يئس من الصورة المقدّمة آنذاك، فاضطُرّ إلى أن يقدّم شيئًا بديلاً... علمًا أنّه كان يحبّ تلك الصورة القديمة، ونجد أصداءَ ذلك في بعض الأغاني التي قدّمها لفيروز.

المحور الثاني: زياد والإرث الرحبانيّ

أبي صعب: في إطار التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي مرّ بها لبنان، وانطلاقًا ممّا ذكره جمال واكيم، أسأل: هل أكمل زياد، بفنونه وخطابه، المؤسّسةَ الرحبانيّة، أمْ أعلن القطيعةَ معها؟

نادر سراج: أبدأ بتبديد مقولتيْن تترافقان مع الأخوين رحباني: أُولاهما أنّ الرحابنة أولادُ قريةٍ، وجسّدوا القريةَ الرومنسيّة؛ وثانيتُهما أنّ زيادًا ثار عليها. فبحسب قراءاتي ومراجعتي لبعض العارفين، فإنّ الرحابنة من منطقة أنطلياس، وهم مدنيّون، حالُهم كحال أهل بيروت أنفسهم. كما أنّ والدَ الأخوين، حنّا، كان من قبضايات المنطقة، بكلّ ما يعني ذلك من شواربَ كثّةٍ وقنبازٍ ومسدّسٍ على الخصر، وكان يجالس في مقهاه عند فوّار انطلياس مجموعةً من زملائه القبضايات في بيروت أمثال عبيدو الإنكيدار ونخلة العربانية وأحمد البوّاب. إذنْ، نشأ الرحابنة نشأةً مدنيّة. وأما الكتابةُ عن القرية كتابةً رومنسيّةً فقد جاءت في مرحلةٍ **سابقة**.

الجديد ذكرُه أنّ فكرة تنظيم «الليالي اللبنانيّة» بدأتْ مع زلفا كميل شمعون. فحين قرّرت الدولة تنظيمَ مهرجاناتٍ عالميّة، استُحضرتْ عروضٌ عالميّة. ولملء الفراغ المحلّي، قرّر المنظِّمون تقديمَ مشاهد فلكلورية لبنانيّة يصار فيها إلى إبراز عروض الدبكة اللبنانيّة، فاستُعين بخبراء أجانب لهذه الغاية. وبين أواخر الخمسينيّات وبدايات الستينيّات، ظهرتْ ملامحُ «الكيانيّة اللبنانيّة،» فتوافق النتاجُ الفنيّ الذي ظهّره الرحابنةُ مع هذه الكيانيّة الناشئة بهدف «أدلجة» المرحلة الشهابيّة في صعودها السياسيّ ورغبتها في بناء الدولة، و«رنطقةِ» [من رومنطيقيّة] القرية اللبنانيّة. هذا الدخول الرحبانيّ في المشهد الفنيّ وُوجه باعتراض أناس في المجتمع المدينيّ البيروتيّ آنذاك، ومنهم الشيخ طه الولي الذي نشر في الستينيّات مقالةً قاسيةً جداً في حقّ هذا التوجّه؛ ذلك لأنّ الأذن المدينيّة آنذاك اعتادت، بل تربّت على سماع الموشّحاتِ والقدودِ الحلبيّة وأغاني التطريب بأصوات سيّد درويش وعبد الوهّاب وأمّ كلثوم، فإذا بها تفاجَأ بوديع الصافي ونصري شمس الدين وفيروز، وكلُّهم يغنّي ويردّد في المسرحيّات لغةً «رحبانيّةً» لم تألفْها آذانُهم ولم يستسغْها المدينيّون بسهولةٍ يومَها. إذًا، ليس صحيحًا أنّ الرحابنة يمثّلون بفنّهم الظاهرةَ القرويّة «الحقيقيّة»؛ فهم في منطلقاتهم مدينيّون، لكنهم **اصطنعوا** مسرحًا قرويّاً لقريةٍ رومنسيّةٍ متخيَّلةٍ لديهم ولدى جمهورهم تشكّلتْ بالقوّة لا بالواقع.

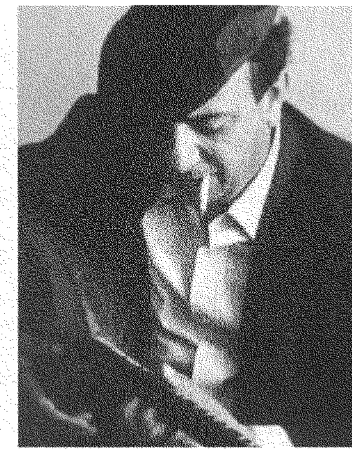
أمّا بالنسبة إلى زياد، فقد خرج من العباءة الرحبانيّة، كما ذكر د. جمال، ولكنّه يغْرف من الزاد الرحبانيّ حتّى الآن، وإنْ نحا صوب اللغة الشبابيّة الحداثويّة التي قَطف تعابيرَها من الواقع المعيش. فمنذ العام ١٩٧٥، اهتزّت الصورةُ الرحبانيّةُ المرسومةُ والمروَّتشة عن لبنان، فكان على زياد أن يتلاءم والظروفَ الجديدة، فحاول التجديدَ في المدرسة الرحبانيّة، فكرًا ومضمونًا وأشكالاً، ولكنه لم يقطعْ في الحقيقة حبلَ السُّرّةِ معها.

وأما بالنسبة إلى ارتباط الفنّ الرحبانيّ بوجهه الاجتماعيّ بالبيئة اللبنانيّة، فأنا أذكر أننا حين سرنا في تظاهراتٍ مطلبيّةٍ واحتجاجيّة مع عمّال معمل غندور سنة ١٩٦٩، كنّا نردّد مقاطعَ معدّلةً من المسرح الرحبانيّ، وتحديدًا أغاني فيروز. لكنّ ما يحدث اليوم هو أنّنا ـ والجيلَ الجديدَ أيضًا ـ نستعيد كلماتِ **زياد** لا الرحابنة: فهو يمثّل لنا الآن، بشكلٍ أوضح، روحَ الاحتجاج وأحلامَ التغيير في المدينة اللبنانيّة. وفي السابق ذهبتُ وغيري إلى بعلبك

لأشاهد الأعمالَ الرحبانيّة مثل مسرحيّة **ناطورة المفاتيح**؛ أمّا اليوم فإنّ زيادًا **هو الذي** يأتي بلغته ومشروعيّته إلى قلب بيروت مستحضرًا أبطالَه والكومبارسَ نفسَه من شخصيّات المدينة المعروفة بصخبها وتنوّعها وتعدّد المنابت الجغرافيّة لأبنائها وقاطنيها على حدٍّ سواء. وتلخيصًا، فإنّ الرحابنة مدينيّون تماهوْا مع حاجة النظام السياسيّ إلى اجتراح صورةٍ مروْتشةٍ للقرية، فاخترعوها، وروّجوها، حتى التصقتْ بصورتهم، وعُرفوا بدورهم بها؛ أمّا زياد فهو، وإنْ غرّد خارج سربهم الفنيّ، فقد اصطنع صورةً شبهَ مغايرةٍ لهم، هي أشبهُ ما تكون بامتدادٍ عصريّ للأسلوب الناقد والساخر الذي عُرف عن عمر الزعنّي، ابنِ المدينة الذي عاش تبدُّلَ أحوالها وعبّر عن أوجاعها وتطلّعاتها من خلال لغةٍ متميّزةٍ قلبًا وقالبًا.

أبي صعب: ولكنْ لماذا في لحظة تكوّن المدينة اللبنانيّة «الرسميّة،» مدينةِ زلفا شمعون، تمّ نقلُ الذوق العامّ في المنطقة إلى الريف. فحتّى اليوم مثلاً، الريفُ السوريّ لا يغنّي إلاّ لفيروز تقريبًا!

حمدان: لا شكّ في أنّ للاحتضان الرسميّ اللبنانيّ دورًا في تعزيز توجّهٍ فنّيٍّ على حساب توجّهٍ آخر، لكنّه لا يمْكن أن يَختصر سببَ انتشار هذا التوجّه. وهذا ينطبق على المدرسة الرحبانيّة وعلى زياد نفسه في مرحلةٍ لاحقة. فالأخوان رحباني وفيروز يعودون إلى الزمن الذي كان فيه البلدُ مشْبعًا بالأفكار التي انطلقتْ مع مدرسة ميشال شيحا، وكانت للقرية فيها وظيفةٌ إيديولوجيّة، في زمن التحوّل والانتقال من بقايا العلاقات الإقطاعيّة إلى الاقتصاد «الحرّ» وأنساقٍ هجينةٍ من الرأسماليّة. وبالمقارنة بين كلام أغنيات زياد وأغنيات أبيه، فإنّنا نجد تبدّلاً أساسيّاً: فأغنياتُ الأب عمومًا ترتبط بالقرية (وبمفهوم الأسرة الممتدّة)، بينما تَحمل أغنياتُ الابن همّاً يوميّاً مدينيّاً بكلّ مندرجاته ــ بالنسبة إلى موضوع العمل ونوعه ومدّته وقسوته ومدخوله وعملِ المرأة وتجارةِ الجنس على مستوى الأسرة ـ النواة. كان زياد يُضحك الناسَ بمرارةٍ قاسيةٍ تتناول التبدّلاتِ الاجتماعيّةَ على حياة الطبقة الوسطى التي كان جزءٌ منها يرتقي (أو يطمح الى الارتقاء) في سلّم التقدّم الاجتماعيّ، في حين كانت غالبيّتُها تعيد إنتاجَ أزمتها أو تتّجه نحو الاضمحلال. وكخلاصةٍ أقول: إنّ وجود مَن يَدعم التجربةَ الرحبانيّة أمر، لكنّ هذه التجربة ـ مضافًا إليها تجربةُ زياد ــ لا يمْكن أن تُرى في معزلٍ عن التحوّلات الاجتماعيّة الاقتصاديّة الكبرى التي أصابت علاقةَ الناس بالمجال الجغرافيّ والاجتماعيّ والموقع من سوق العمل.





زياد وعاصي والبزق.

واكيم: أضيف أنّ مخترع فكرة «القرية اللبنانيّة،» ميشال شيحا، هو ابنُ مدينة بيروت! ثم إنّ مفهومَ «الهيمنة السياسيّة» يهمّ أيّ دولةٍ أو مؤسّسةٍ سلطويّة، ويحتوي على مفهومٍ للشرعيّة السياسيّة وللثقافة السائدة، عَبّر عنه إيديولوجيّاً ميشال شيحا، وتماهى معه الرحابنةُ. لكنّ أملَ زياد، في مرحلةٍ لاحقة، خاب في ذلك المفهوم، ففتّش عن حلمٍ آخر، وانتقل إلى اليسار.

عبد الباقي: تشكّل الضيعة ترميزًا لأمورٍ أخرى تجري في الحياة. إنها عالمٌ مصغّر، له عناصرُه التي تقدِّم رؤيةً مبسَّطةً إلى الحياة، ولاسيّما في الخمسينيّات والستينيّات. خطابُ هذا العالم لطيفٌ وفضفاضٌ، أيْ ذو عِبَرٍ عامّةٍ، ولا يخوض في التفاصيل؛ وهذا هو في رأيي خطابُ اليمين اللبنانيّ. فيه نرى التمايزَ بين الفنّ اللبنانيّ (الضيعة) والفنّ العربيّ، من حيث إقرارُ ذلك الخطاب بكيانٍ «لبنانيّ» وموسيقى «لبنانيّةٍ» ومسرحٍ «لبنانيّ» بلا ارتباطٍ وثيقٍ بما هو عربيّ.

في أوائل الحرب، انتقل زياد إلى بيروت الغربيّة، وتجذّر يساريّاً، فأوجد حالةً مختلفةً في مسرحه، غائصًا في التفاصيل، ومُجْريًا أحداثَ المسرحيّة داخل المدينة. وأعتقد أنّ المدينة كانت ترميزَه في نقد الفكر اليمينيّ...

أبي صعب: وقد تابع هذا الهجومَ في الإسكتشات الإذاعيّة، مثل موقفه النقديّ من أغنية «بحبّك يا لبنان» أو تعليقه على الأرزة الكتائبيّة. من هنا أسأل: أكانت علاقةُ زياد بالإرث الرحبانيّ صراعًا إلغائيّاً أمْ تكامليّاً في مجال الأغنية والموسيقى؟

عبد الباقي: ألاحظ أنّ مسرح زياد «ماكيت،» ومنه يأتي بالموسيقى. فمن السرد الطويل والحدث والمكان، يخْرج بأغنيةٍ، لا ترتبط بالمسرحيّة مباشرةً، لكنّها تَنْهل

من جوّها العامّ. وإذا استمعتم من جديد إلى البرنامج الإذاعيّ، **العقل زينة**، فستلاحظون المواءمةَ التي يخْلقها بين السرد والموسيقى التي تصاحبه. من هنا نقول إنّه، موسيقيّاً، لم يقطعْ مع الإرث الرحبانيّ، خصوصًا في التوزيع الموسيقيّ الذي يتشابه مع توزيع والده...

أبو عبسي: زياد في أعماله الموسيقيّة لم يخرجْ من الرحابنة، ولا انقلب عليهم... ولكنه لم يكْملهم أيضًا. إنه ما زال يحاورهم وكأنّه لم يتّخذ قرارَ الانفصال عنهم بعد. نعم! ما زال زياد يحاور المدرسةَ التي تربّى فيها سبعة عشر عامًا ـ وهذا يدلّ على مدى تأثّره بها. كنّا نسمع معًا، أنا وزياد، أغنية «نحن والقمر جيران» من الحادية عشرة ليلاً حتّى السادسة صباحًا، وكان يتعجّب من والده كيف كتب هذه الموسيقى!

حمدان: هنالك شيءٌ من الأوديبيّة في هذا الأمر: فزياد يَسمع موسيقى والده حتّى الصباح، لكنّ النتاجات الموسيقيّة لكلٍّ منهما تصبّ في اتّجاهاتٍ مختلفة. فمضمونُ اللغة التي يستعملها زياد في أغانيه، وشكلُها، وتقطّعُها، وأسلوبُها، بل «اللاكلامُ» فيها، كلّ ذلك كان يذهب بعيدًا عن الظاهرة الرحبانيّة.

عبد الباقي: ألاحظ أنّ الرحابنة نالوا دعمًا ماليّاً سمَح لهم بالقيام نسبيّاً بما يريدون على الصعيد الموسيقيّ، فيما لم ينلْ زياد ذلك الدعمَ في مراحلَ متعدّدة. والجدير ذكرُه أنّه يمتلك صوتًا مختلفًا عندما يعمل بميزانيّةٍ ضئيلة؛ أمّا حين يمتلك دعمًا ماليّاً للإنتاج فإنّه يشبه الرحابنة.

أبي صعب: هنا يُسأل إلى أين أخذ زياد السيّدة فيروز بعد رحيل والده؟

عبد الباقي: للإجابة، ينبغي أولاً القول إنّه كثيرُ التأثّر بوالده في التفكير الموسيقيّ، وهو يسرد عنه الكثيرَ في ما خصّ مقاربته الموسيقيّة. أمّا ما **يَنتج** من تلك المقاربة فمختلفٌ عن إنتاج والده. وهذا لا يعني الثورةَ والإتيانَ بالجديد، بل يعبّر عن جدليّةٍ دائمةٍ مع هذا الإرث، يمكن أن تُلحظَ في آلة البزق: فعازفو هذه الآلة يخبرونك عن طريقته المختلفة في العزف عليها، وهذا ما نراه عند والده. أمّا بالنسبة إلى أين أخذ فيروز، فأرى أنّه أعطاها حياةً غيرَ التي كانت لها قبلاً؛ ومع ذلك فإنّ مَن أحبّ فيروز قبل زياد قد حافظ على محبّته لها بشكلٍ عامّ، أو زاد في ذلك.

أبي صعب: هذا رغم «فجاجة» لغة أغاني زياد وطبيعةِ موضوعاتها اليوميّة؟

عبد الباقي: لم تكن فيروز بقادرةٍ على أن تكْمل الغناءَ عن الضيعة، بل باتت ملزمةً بأن تتعاطى مع موضوعاتٍ مرتبطةٍ بالواقع الحاليّ. وهذا هو خيار زياد... علمًا أنه كان يستطيع أن يكون الوارثَ الأوّلَ لتراث الرحابنة، وأن يحتكرَ الظهورَ الإعلاميّ بهذه الصفة، بما يحقّق له مردودًا عاليًا ماليّاً ومعنويّاً.

حمدان: زياد أسهم في إطالة عمر فيروز الفنّي. فبعد القطْع الذي حدث بتبدّل البلد سياسيّاً واقتصاديّاً واجتماعيّاً، ودوران نموذج «عاصي ـ فيروز» ضمن دائرةٍ محكمة، حاول زياد أن يمدّ فيروز بمعطًى جديد، في وقتٍ قدّمتْ هي فيه ما يشبه التنازلات بالمقارنة مع ما يُعتبر ثوابتَ عندها على مستوى مضمون الأغنية، بل على مستوى اللحن أيضًا. ومن الواضح أنّ زيادًا كان هو المايسترو في هذا التحوّل.

سراج: اسمحوا لي بمتابعة هذه الفكرة. أنا أحبّ فيروز انطلاقًا من تكويني وثقافتي. أمّا الجيل الجديد فتقبّلَ الاستمراريّة الفيروزيّة عبر زياد، وأدخلنا في عوالمَ جديدة. كنتُ أوصل ابنتي إلى جامعتها، فتُسمعني «لطيفة» [بألحان زياد] تتحدّث عن ضوءٍ ما يطْفئه رجلٌ فيبعث الرعبَ في نفس المرأة. كلماتٌ جديدةٌ عجيبةٌ صدمتني، لكنّ الجيل الجديد استوعبها وتعامل معها، فكان أن حمل الراية الرحبانيّة والفيروزيّة، ونقلها إلينا نحن الجيل الآخر.

أبو عبسي: هي تريد أن تغنّي لتبرهنَ لنفسها أنّها قادرة على الغناء بأكثر من طريقة، فبدأتْ بأغنية «البوسطة.» وقلّما تُوافق فيروز على الأغاني التي يعرضها زياد عليها.

عبد الباقي: شخصيّا، أغاني فيروز القديمة لا تعني لي الكثيرَ، لا لأنّني لا أحبّها، لكنّ أغاني الثمانينيّات وما تلاها تعبّر عنّي بشكلٍ أكبر...

أبو عبسي: أن تحبَّ الأغاني الجديدة لا يعني بالضرورة أن تكرهَ ما سبقها يا غازي! فشريطا **إلى عاصي** البديعان اللذان كانا تكريمًا لوالده...

حمدان (مقاطعًا): في إطار التحوّل...

أبو عبسي: لا، لقد أعطى والدَه من كلّ قلبه فيهما. ولكنْ...

واكيم (مقاطعًا): في إحدى الفترات، تماهى الأخوان رحباني مع الثقافة السائدة، وكان في مقدور زياد الاستفادةُ لو تماهى هو أيضًا، لكنه حاول أن يكون جزءًا من الثقافة البديلة. أنا لا أرى تناقضَ زياد ماثلاً مع عاصي شخصيّاً، بل مع **الثقافة السائدة** آنذاك. من هنا كان اعتراضُ فيروز (على ما تناهى إليّ) على تعبيراتٍ في أغاني زياد من قبيل «ملاّ إنتَ.» على أنّ فيروز، التي كانت جزءًا من الثقافة القديمة السائدة، امتلكتْ هي الأخرى روحًا جديدة عبر أدائها لأغنيات زياد، وتحوّلتْ هي ذاتُها إلى تعبيرٍ عن الثقافة البديلة، بكلّ ما فيها من سخريةٍ وانتقادٍ للواقع.

أبي صعب: نُقل في بعض الحوارات أنّ النصّ الأصليّ لأغنية «خلّيك بالبيتْ» هو: «...هلّقْ حسّيتْ.» لكنْ لم تقبلْ به فيروز، فصار الكلام: «...هلّقْ حبّيْتْ!»

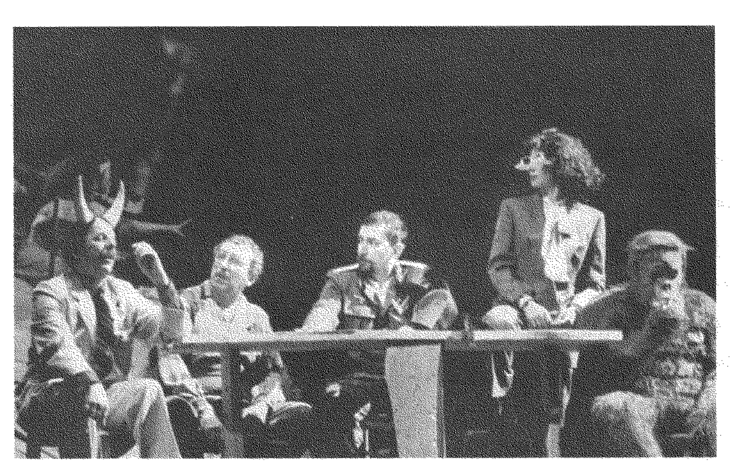
سراج: على ذكر كلمات أغنيات زياد، لم نتحدّثْ بعدُ عن أحد أهمّ الأمور في عمل زياد، وأعني التقنيّة اللغويّة. لقد استقطبني زياد بصوته أولاً في برنامجه الإذاعيّ، **بعدنا طيبين قولْ الله**، مع جان شمعون. وأنا من المتخصّصين باللهجة البيروتيّة، وعندي نظريّة تقول إنّ زياد الرحباني يتقصّد استهدافَ هذه اللهجة، أو إنّه دخل في لعبة اللهجات ويستخدم اللهجةَ «الجلاّويّة» (لهجة الأزقّة البيروتيّة). فاللهجة التي يستعملها في المسرح والأغاني هي لهجة القبضايات القدامى في بيروت. وإذا أردنا ربطَ ذلك بالتاريخ، قلنا إنّ جدّه حنّا الرحباني كان من مستخدمي هذه اللهجة. وقد حافظ زياد عليها وخرج بها أمام المشهد اللبنانيّ: فلهجتُه فيها نوعٌ من الـ «قبضنة» (نسبة إلى القبضايات) والمرْجلة، وفيها محاولةٌ لفرضها على الآخر.

أُضيف هنا أنّ لزياد الفضلَ في إدخال لغات فئات الناس المهمّشة في وعي الناس، مثل لغة الحشّاشين ولغة التأتأة ولغة السكارى، واللهجة الأرمنيّة، ولغة الحانات الليليّة. كما كان صيّادًا للغة الإيقاعيّة: «ستالين... لحم بعجين... نفتلين... كوكايين...» أو «كميون... صالون... بلكون...» في الألسنيّة نسمّي ما يقوم به زياد «دورةَ الكلام»: فهو ينزل إلى الشارع، ليلتقط الألفاظَ والتعابيرَ وتنويعاتِ اللهجات، ثمّ يُعيد صياغتَها في نصٍّ ما، ويعْرضه علينا، ويرينا أنفسَنا في المرآة، فنضحك ناسين أو غيرَ منتبهين أنّ هذه هي لغتنا نحن وألفاظنا نحن! لقد جعلنا نغنّي معه عن «الخَسّة» و«البوسطة» وانقطاع الماء... لغته، إذًا، مسبوكة ومضمّخة بوجع الناس... على عكس أهله بالمناسبة: فلغتهم حالمة وجميلة وأنيقة ومنتقاة لكنّها لا تنعكس في داخل المستمع الذي يردّدها. لاحِظوا أنّنا لا نملك جملةً رحبانيّة واحدة نردّدها أو نستشهد بها؛ بل الأحرى أننا نستعيد مقاطعَ مفصّلةً غنّتها فيروز للرحابنة.

المحور الثالث: زياد والتحوّلات: «الجماهير» والمثقفون

أبي صعب: هل تجدَّدَ زياد ليوائم السياقاتِ السياسيّة والاجتماعيّة الجديدة؟ وكيف؟

حمدان: أعتقد أنّ زيادًا يعاني مرارةً ناتجةً من كونه نشأ في بيئةٍ مملوءةٍ بالتحدّيات المرتبطة بالشهرة المبكّرة وبالسعي الدائم الى التفوّق على الذات بغية تلبية توقّعات جمهوره الفنّيّ. وكلّ مساره الفنّيّ هو محاولةٌ لابتداع أشكالٍ من



من **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (١٩٩٣).

التكيّف مع تلك الظروف، بالتزامن مع رغبةٍ غير معلنة في التأثير في وعي الناس وسلوكهم. وممّا زاد الصعوبات، ارتباطًا باستمرار الحرب الأهليّة، أنّ المدينة صارت أولاً مدنًا عدّةً، وهذا أدّى إلى تشظّي الجانب الاجتماعيّ - الثقافيّ الذي كان يُلهم زيادًا بأفكارٍ وصورٍ وموضوعاتٍ غنيّة وكبيرةٍ في النصف الأوّل من السبعينيّات. وتزامنَ ذلك ثانيًا مع ضمور الطبقة الوسطى وازدهار اقتصاد الحرب ومسالكها المتعرّجة. ثم جاء، ثالثًا، تغيّرُ مصادرِ دخلِ جزءٍ كبيرٍ من تلك الطبقة، إذ فُكّ ارتباطُ نمط عيشها بالعمل (الذي كتبَ زياد كثيرًا عنه في تلك الفترة)، وصار مرتبطًا بالتحويلات الخارجيّة أو بالارتزاق من أمراء الحرب ومؤسّساتهم الطائفيّة. وأضيف إلى ذلك، رابعًا، انهيارَ النضالات النقابيّة والاجتماعيّة التي حاول زياد التعبيرَ عن هواجسها: فقد انهارت مؤسّساتُ العمل النقابيّ، وتلاشى النضالُ الديمقراطيُّ العامّ، وباتت «المكاسبُ الاجتماعيّة» منذ أواسط الثمانينيّات غيرَ محكومة بتوازناتٍ طبقيّةٍ أو اجتماعيّةٍ أو سياسيّة بل بتوافقاتٍ بين أطراف نظام المحاصصة وأمراء الطوائف. وأتت، خامسًا، هجرةُ جزءٍ كبيرٍ من الموارد البشريّة الشابّة التي كان من المفترض أن تكون جزءًا لا يتجزّأ من جمهور زياد، لجهة مستوى التعليميّ وانفتاحها الثقافيّ.

مع أخذ هذه التغيّرات الجذريّة في الاعتبار، بات همُّ زياد في السنوات العشرين الأخيرة، في رأيي، هو ابتداعُ حالةٍ من التكيّف. فاستمرّ يعمل على جذب ما أمكن من جمهور – وهو جمهورٌ بقي واسعًا – وأدخل تعديلاتٍ على مبنى الجملة والنّص وعلى التنويع الموسيقي، وسط ندرةٍ نسبيّةٍ في الموارد. ويمكن القولُ إنّه حارب في تلك السنوات كمن «ينظِّم تراجعَه،» بكبرياءٍ ومرارة، ومن دون تراجعٍ عن ثوابته الأساسية، فحقّق نجاحاتٍ متفاوتة. على أنّ جانبًا من نتاجاته الأخيرة لم يخلُ من بعض ملامح الإفراط في العبث، ومن ملامسة

أشكالٍ من العدميّة، نظرًا إلى غياب المشروع السياسيّ الديمقراطيّ التغييريّ الحاضن والمُقْنِع والى غلبة العصبيّات الطائفيّة و«ما دون الدولتيّة.» فلجأ أحيانًا إلى تغليب التقنيّة واللعب على الجملة والكلمات المتقاطعة، وكأنّه يسعى إلى كسب الوقت أثناء تنظيم التراجع الذي فرضه عليه الواقعُ المتحوّل.

عبد الباقي: «التراجع» قد يمهِّد لبلورة فكرٍ سياسيّ أكثر وضوحًا...

حمدان (مقاطعًا): سأوضح فكرتي. أشرتُ الى «التراجع المنظّم» لأنّ عمليّة التغيير تتجاوز ما يمْكن أن تبتدعَه قدراتُ الفنّان ومخيِّلتُه. فعندما يكون المجتمعُ في حالة انهزام، وتكون بنياتُه الطليعيّة والمدنيّة في حالة دورانٍ على الذات، تصير القضيّةُ أكبرَ من فرد. وزياد، كظاهرة فنيّة، كان ينظِّم دفاعَه أمام هذه التحوّلات العاصفة، لأنّ البديل الذي يمْكن أن يحْيي المجالَ أمامه يتمثّل في إعادة تبلور مشروعٍ خارقٍ للطوائف يهدف إلى: التحوّل الديمقراطيّ، وإلغاءِ الهيمنة الطبقيّة ــ الطائفيّة على روح البلد ومدينته، والتغلّب على «ثقافة» الإعلان والإعلام اليوميّ التي تغسل أدمغةَ الناس بطريقةٍ ممنهجة. هذه جميعُها ليست مهامَّ فنّان؛ إنّها مهمّةُ أحزابٍ ونقاباتٍ ومثقّفين حقيقيين وتوازناتٍ اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ من نوعٍ آخرَ غيرِ ذلك المتحكّم راهنًا برقاب اللبنانيين!

عبد الباقي: بعد انهيار الاتّحاد السوفييتيّ، والتداعيات الضخمة التي أصابت الوضعَ اللبنانيّ بعد اغتيال الرئيس الحريريّ، نشأتْ حالةُ ضبابيّة انعكستْ في نتاج زياد، وعلى الصعيد الموسيقيّ نفسه، إذ تشعر أنّه «عالقٌ» في نقطةٍ يصْعب عليه تخطّيها. من هنا نراه يجدّد شيئًا من قديمه، أو يغيّر في التقنيّة المستعملة، إنّما لا تجديد جذريّاً في المضمون. وأذكر في حديثٍ خاصّ معه أنّه أقرّ بأنّه مع فريقٍ في لبنان، لكنّه لا يشعر بأنّ هذا الفريق يعبِّر عنه بشكل تامّ: فهو مع هذا الفريق لأنّه ليس مع الفريق الآخر.

أبي صعب: نعم، زياد عبّر بوضوح عن تأييده للمقاومة الإسلاميّة.

حمدان: أعتقد أنّ ذلك تعويضٌ من ذلك الفراغ الكبير الذي تحدّثتُ عنه قبل قليل. صحيح أنّ خلفيّة زياد اليساريّة تحتّم عليه أن يكون مع المقاومة، ومع سلاحها، ولاسيّما في محيطٍ إقليميٍّ يشْهد متغيّراتٍ وتحدّياتٍ ومخاطرَ كبيرة وغير مسيطَرٍ عليها. لكنني أظنّ أنّ ما دَفع به إلى هذا الخيار، وبالأسلوب الذي كتب عنه، هو التعويضُ من الفراغ الذي نشأ في المجال الذي كان سيّدًا فيه، ويَنهل منه مواضيعَه وأغانيَه، وهو جوهرُ المسألة الاجتماعيّة في مجتمعٍ غير ممزّق بالانقسامات العموديّة.

سراج: في هذا الصدد، أقول إنّ زيادًا، كالسياسيّين، قادرٌ على أخذ جمهوره إلى المكان الذي يريد.

حمدان: أتحفّظ عن هذه الفكرة!

واكيم: أرى أنّنا نُغْرق هنا في «لبنانيّتنا» عند تحليلنا لجماهيريّة زياد، فنهمل جمهورًا غيرَ لبنانيّ يرى زيادًا كما يريد. كيف ينظر الجمهورُ السوريّ الضخم إلى زياد مثلاً؟ لبنان «متنفَّس» لدى السوريين: فهم يحْفظون أسماءَ نوّابنا ووزرائنا أكثر من نوّابهم ووزرائهم، ويُعجبون بقدرتنا على شتم مَنْ نشاء من المسؤولين. أعتقد أنّهم يملكون تقديرهم ونظرتهم الخاصّة إلى زياد.

أبو عبسي: هذا صحيح بفعل اختلاف الأرضيّة الاجتماعية بين الجمهورين.

سراج: أودّ أن ألفت إلى أنّ الكمّ ليس معيارًا. فميشال قزّي أدار حلقة من برنامجه الترفيهيّ «الخفيف» في حمْص، وكان الجمهور مذهلاً في حجمه...

أبي صعب: لكنّ جمهور زياد نوعيّ، وكان هذا واضحًا في حفلاته الأخيرة في دمشق. هذا الجمهور هو الحلم السوريّ الجميل القادر على أخذ هذا البلد إلى مكانٍ أفضل.

حمدان: أعتقد أنّ هذا الالتفاف السوريّ الذي برز حول زياد لا يمْكن أنّ يُفهم ــ في جانبٍ منه ــ إلاّ بعد الأخذ في الاعتبار حملةَ التجريم المنهجة التي جرت على أساس لبنانيٍّ عنصريّ ضدّ «السوري،» فأوجدتْ عصبيّاتٍ مستنفرةً ومتوجّسةً ــ في لبنان أولاً ثم في سوريا ــ لم يسبقْ أن برز مثيلٌ لها في أيٍّ من البلدين. وكأنّ «العدوّ» في الحالتين كامنٌ في «الآخر»؛ أما الـ «أنا» فـ «واثقُ الخطوة يمشي ملكًا،» لا أخطاء فيه ولا معاصي أو ارتكابات. وعندما يأتي زياد إلى دمشق، بمواقفه المعلنة والثابتة، وبشكلٍ حرٍّ ومن دون استزلام، فمن الطبيعيّ أن يجد جمهورًا متعطّشًا إلى رؤيةٍ مختلفةٍ ممّا تمطره به شاشاتُ المرئيّات الخشبيّة التي أبدعتْ على مدى سنوات في غسل عقول الناس وفي عصر قلوبهم.

أبي صعب: انطلاقًا من هنا أسألكم: ما السرّ في محبّة الجمهور الشابّ لزياد؟ أين الحدّ الفاصل بين شعبيّته وشعبويّته؟ ولماذا الموقف السلبيّ من المثقّفين الذي نراه في أكثر من عملٍ مسرحيّ له؟

سراج: أعتقد أنّ زياد أبو عبسي هو الأقدرُ بيننا على الإجابة عن هذه الأسئلة. إنّما أودّ أن أشير إلى أنّ المثقّف غائبٌ من الأساس في مسرح الأخوين الرحباني قبل زياد، إذ لم يكن موجودًا في أيّ مسرحيّةٍ لهما على ما أذكر.

أبو عبسي: ليس لزياد موقفٌ من الثقافة، بل من مثقّفين محدّدين غير فاعلين في مجتمعاتهم.

واكيم: أرى أنّه قدّم في كلّ مسرحيّة نموذجًا مختلفًا لـ «مثقّف.» فعبد الرؤوف المثقّف الثوريّ في **نزل السرور**، ونزار وعبد الكريم في **فيلم أميركي طويل**، والصحافيّان اللذان يشكّلان تيّارين مختلفين من جريدتَي **السفير والنهار في شي فاشل**... كلّ هذه النماذج لا تعبّر عن كرهٍ للمثقّفين، بل عن عدم تحمّل زياد **للنفاق** في الثقافة. والمشكلة أنّ عددًا ممن يدّعون الثقافة اعتبروا أنّ الفعل الثقافيّ أمرٌ شكلانيّ يبدأ بإطالة الشّعر ولا ينتهي بإشاحة نظرهم عنك وهم يخاطبونك كأنّهم سلطةٌ علويّة!

أبي صعب: لكنْ كان هناك نموذج مهدي عامل مثلاً، وقد غاب عن أعمال زياد (باستثناء حلقةٍ من برنامج العقل زينة عقب اغتياله عام ١٩٨٧)، فلماذا ركّز على أولئك؟ أهذا نتاجُ علاقةٍ صداميّةٍ ما بين الفنّان والمثقّف؟

عبد الباقي: أفتحُ هلالَيْن هنا لأشير إلى أنّ زيادًا شديدُ الإعجاب بستالين...

واكيم: جزء كبير من المثقّفين اليساريّين في الاتّحاد السوفييتي، وبحجّة الخيبة من التجربة السوفييتيّة، مشوْا في ركاب الأميركيين. ولمّا كان زياد شديدَ الانتماء إلى مجتمعه، فإنّ أيّ «خائن» لهذا المجتمع سيلقى انتقاده!

حمدان: إنّ قوة زياد هي على مستوى المايكرو (التفاصيل الدقيقة، بما فيها التفاصيلُ اليوميّةُ الباهتة). وقد انغمس في المايكرو إلى درجةٍ بدا معها في الظاهر وكأنّه استغنى عن الثقافة والمثقّف، مع العلم أنّ الثقافة لا تعدو في جانبٍ أساسٍ منها سوى تكثيفٍ للمايكرو نفسِه. وأرى أنّ قدرتَه الاحترافيّة تجعله يعمل على بنية المسرح الخاصّة به، وبنيةِ اللغة، من دون الإحساس بالحاجة الموضوعيّة إلى المثقّفين، ولاسيّما أنّ لهؤلاء أمراضَهم الخاصّة، وقد تشظّوْا إلى مثقّفين للسلطة وللطائفة.

المحور الرابع: زياد إلى أين؟

أبي صعب: لغويّاً، ما هي في رأيكم ملامحُ مسار الظاهرة الزياديّة؟

سراج: ليست هناك أجوبة شافية ووافية عن مآل هذه «الظاهرة» اللغويّة التي أسهم زياد في نقلها من معيوش الناس إلى عالم الإبداع الفنيّ وطبيعة علاقتها بالأشكال التعبيريّة الحديثة التي تلوِّن سبلَ التواصل الشبابيّ. لكنني أُسجّل الملاحظات الآتية. **أولاً:** المدينة بوتقة مفتوحة تجْمع، بالإضافة إلى أبنائها، كافّةَ الشرائح الاجتماعيّة الأخرى التي تفد إليها للعمل والارتزاق والسكن... والدراسة بالطبع. من هنا، فإنّ بيئتها اللغويّة الحاضنة هي الأقدرُ على إبراز تنوّعات الشرائح اللبنانيّة على اختلافها، وعلى «هضم» التحوّلات اللغويّة الناشئة عن حِراك أفراد المجتمع ونزوع قواه الحيّة إلى تأكيد ذاتها والتعبير عن خصوصيّاتها والتكيّف مع مستجدّات العصر. وليس كالتعبير



من **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨).

المسرح أو المغنّى بأصوات وألحان زياد وأمثاله أداةٌ فضلى لإيصال هذه الرسائل إلى جهودها بأيسر السبل. **ثانيًا:** الأماكن الزياديّة، بمعناها المسرحيّ الفنيّ، في تمايزها السوسيوجغرافيّ والاجتماعيّ والثقافيّ (المستشفى، الفندق، الحانة،...)، تجمع شبّانًا من قاع المدينة، ومن مناطقها الراقية وشرائحها المرفّهة. والضواحي والأحياء الشعبيّة تتساوى في هذا المجال لجهة تأمين بيئاتٍ للترفيه والالتقاء والتسرية عن النفس. وتبرز تأثيراتُها بوضوح في رفد القاموس الرحبانيّ الذي صاغه زياد وروّجه في صفوف معجبيه. **ثالثًا:** أسهم زياد في إطلاق جملة مفرداتٍ جديدةٍ أضحت بمجملها من الشوائع الكلاميّة التي عرفتْ رواجًا بعدما تلقّفها الجمهورُ من عملٍ مسرحيّ أو غنائيّ ناجح، وشعر بصدقيّتها وتعبيرها عن بعض ملامح المرحلة التي يعيشها. ومعيارُ تداول هذه المفردات وسريانها في لغة التخاطب اليومي مرتبطٌ إلى حدٍّ كبيرٍ بإمكانيّة اختراقها جدارَ الجيل الشابّ الذي ينتجها؛ إذ إنّ إقبال الجيل الذي يتجاوز الـ٣٥ سنة على هذه المفردات واستخدامه لها (كليّاً أو جزئيّاً) هما اللذان يؤشّران على رواجها واستمراريّتها في المجتمع ككلّ وقدرتها على الانخراط في سياقه الثقافيّ. **رابعًا:** إنّ التماهي بلغة زياد الرحباني وأساليب تعبيره ظاهرةٌ لا ننظر إليها بحذرٍ أو من جانبٍ سلبيّ محض؛ فهي، متى حلّلنا منطلقاتِها ومضامينَها وزمانَها ومكانَها، قد تكون سليمةً ودليلَ عافية وتعبيرًا عن واقع معيش. فأبناؤنا المتأثّرون بزياد وموسيقاه هم بالأحرى «أبناءُ الحياة» الشديدة الحراك وذاتِ الطبيعة الكونيّة؛ وهم ينتمون بالطبع إلى شريحة «الأجيال الجديدة التي وُلدتْ في الفضاء الرقميّ.»

أبي صعب: زياد أبو عبسي، بحكم التجربة الحياتيّة والعمليّة مع زياد، هل تنقل لنا شيئًا عن هذه الظاهرة وعن مستقبلها؟

أبو عبسي: زياد ربّما لا يعرف ما يفعل، لكنّ ما يقوم به كبيرٌ وكثير. وتحليلُ ما يفعله ليس وظيفته، بل وظيفة الناقد. وأزمتنا الأولى في المسرح هي في غياب الثقافة المسرحيّة، وفي كثير من الأحيان يتحوّل النقدُ إلى شتم وتعريض، وكأنّ النقد رأيٌ وحسب. وأنا أرى أنّ زيادًا بانتظار "حدثٍ كبير" ليتابعَ عمله، وعلى هذا الحدث أن يكون مستفزًّا له حتّى يدفعَ به إلى التعبير عمّا يرى من أخطار ونتائج.

أعرف بوجود مسرحيّةٍ مكتوبةٍ عند زياد. لا أعرف إنْ كان قد مزّقها الآن، لكنّني أجزم بأنّها مِنْ أعظم ما كَتب! أعتقد أنّه مصابٌ بقرفٍ يمنعه من العمل وتقديم أعمالٍ جيّدة. وبانتظار عوامل محرّكة، لا أتصوّر أنّنا سنرى له شيئًا الآن.

عبد الباقي: في الحفلات الأخيرة في بيروت لم يقدّمْ زياد جديدًا. لم يعنِ ذلك للجمهور شيئًا، لكنّ بعضَهم شعر بالتكرار. في هذه الحفلات طرح زياد موضوعاتٍ لا أقول إنها بالية، إنّما مضى عليها الزمن، كمشهد انتقاد البرجوازيّة. لقد حان الوقت لكي يقول زياد ما يحسّ به الآن، ولكي يكون أكثرَ حضورًا بأفكاره الشخصيّة الحاليّة. وأعتقد أنّ الجمهور كان ليتفاعل معه بشكلٍ أكبر لو صارحه، بشجاعةٍ، بما يحسّه، حتّى لو كان ذلك الإحساسُ هو... الضياع! ما كان أروعَ أن ينقلَ زياد وجدانَه الذي يعبّر عنه في الجلسات الخاصّة!

أوافق أبو عبسي على موضوع القرف. القرف يمنع زيادًا من الإنتاج الموسيقيّ الجديد. وربّما يعوّض ذلك بقسوة التمارين التي يؤدّيها الموسيقيّون المشاركون معه، إذ يتحوّل إلى جلّادٍ خلال التمارين التي لا تنتهي. أمّا بالنسبة إلى الموسيقى، فعنده نقاطُ قوّة لا تجدها عند غيره. وأذْكر الصوتَ البيروتيّ الذي منحه للتخت الشرقيّ في ألبوم **أنا مش كافر**، الواضح التأثّر بسيّد درويش.

حمدان: سؤال «زياد إلى أين؟» يرتبط إلى حدٍّ كبيرٍ بسؤال "البلد الى أين؟". ومهمّة الإجابة على هذا النوع من الأسئلة معقّدة وشائكة. وربما أمكنني الإيجازُ بالقول إننا بحاجة إلى "استعادة" زياد، ولكنّ هذه الاستعادة مشروطة باستعادة البلد لنكهته، واستعادةِ المدينة لروحها، واستعادةِ اللبنانيّ لصفائه ومدنيته ورجحانِ عقله الذي ينبغي أن يتفوّق على عصبيّاتٍ ضيقةٍ أمعنتْ فيه تشويهًا وتدميرًا.

واكيم: عملُ زياد نابعٌ من الناس. لذا أرى أنّ ذلك يعطيه زخمًا للاستمرار، عزّزه عملُه مع كبارٍ أمثال زياد أبو عبسي (منذ **بالنسبة لبكرا... شو؟** إلى المسرحيّة الأخيرة) وجوزيف صقر في الغناء. وأعتقد أنّ وفاة جوزيف كانت نكبةً لزياد، لأنّ الكثير ممّا يعجز عن قوله مع فيروز كان جوزيف هو الأقدرَ عليه.

أبو عبسي: لا أعرف إنْ كان زياد سيعود إلى المسرح من جديد، على الرغم من يقيني أنّه سيفجّر مسرحيّة ذات يوم. فمَن كان مثلَه، وفي حساسيّته، لن يَقْدر على الصبر على هذا الفراغ... إلى ما لا نهاية!

بيروت

بيار أبي صعب

ناقد ومسؤول الصفحات الثقافيّة في جريدة **الأخبار** (لبنان).

جمال واكيم

رئيس قسم فنون الاتصال في الجامعة اللبنانيّة الدوليّة.

زياد أبو عبسي

ممثّل ومخرج مسرحيّ.

غازي عبد الباقي

موسيقيّ ومنتج موسيقى ومؤسّس/مدير شركة فوروارد ميوزيك.

كمال حمدان

باحث وخبير اقتصاديّ.

نادر سراج

باحث لغويّ وأستاذ في الجامعة اللبنانيّة.